

ALAMAT

عالمات

في النقد

جمادى الأولى ١٤٢٠ هـ سبتمبر ١٩٩٩ م



- عبد الله عبيد
- بشير القمري
- محمد بوعسزة
- عبد الرحمن بوعلي
- حاتم عبيد
- علي الشمرع
- حسن فتح الباب
- أسامة محمد الملا
- حسن المودن
- مبروك المناعي
- معجب العدواني
- محمد الداهي
- محمد الأمين
- سليمان حسين
- شامس الفزي

العدد
التاسع
٣٣

مافتيء النص الأدبي منذ القديم وإلى اليوم يطرح على الدارسين جملة من الأسئلة وعدداً من القضايا ويحضهم على أن يسرحوا فيه النظر مراراً وتكراراً ، وقوفاً على حدوده وكشفاً

لعجائب أسرارهِ وإلماماً بطرائق جريان الكلام فيه . ولعلّ ما يميّز هذا القرن عما سبقه كثرة المقاربات وتنوعها في معالجة النصوص الأدبية وتدبرها ؛ وهي مقاربات يجمع بين أصحابها إفاداتهم من رصيد بلاغي تليد ، إليه أضافوا جملة من المعارف الطارفة مكتنهم من فتح محجّات جديدة في النظر إلى اللغة والتعامل مع الأدب ؛ ونعني بذلك المعارف نظرية الإخبار والنسائيات السوسيرية وما تلاها من مدارس لسانية أخرى استدرّك أصحابها على رائد اللسانية ف. دي سوسير (F. De Saussure) وعقبوا عليه ، فكانت الأسلوبية والإنشائية والدالية وغيرها من المقاربات ثمار هذا اللقاء / اللقاح المعرفي ؛ وهي مقاربات عطف كل واحد منها على النصوص الأدبية بالسؤال من زوايا مختلفة وعبر أجهزة مفهومية ومناهج متنوعة ، وبقيت رغم تقدم عهدها نسبياً تولّد إلى اليوم اجتهادات لاحقة . فالدراسات المتصلة بالأسلوب ما فتئت منذ أن نشر شارل بالي (ت. ١٩٤٧) مؤلفه : " مباحث في الأسلوبية الفرنسية " (Précis de stylistique française) سنة ١٩٠٩^(١) تتلاحق وتتكاثر ، حتى تراكمت فأصبحت للأسلوبية بمقتضى ذلك رصيد ضخم من الكتابات و " تراث " وفير من الدراسات ، لا شك أنّ القارئ إذا ما أراد أن يفيد من حقل الأسلوبية إفادة حسنة سيجد صعوبة كبيرة في الاطلاع على هذا الرصيد الضخم من المؤلفات ، لذلك فهو في أمسّ الحاجة في هذه الأيام إلى لون مخصوص من الكتابات يُيسر له هذه

المعرفة وتقربها إليه بعد اختزالها دون إخلال حتى ما إذا أراد الخوض فيها والدخول إليها عرف كيف يخرج منها وقد حصل له التفع وتمت له الفائدة . ولعل كتاب " الأسلوبية " (La stylistique) الصادر سنة ١٩٩٢ أحقّ بأن ينسب إلى هذا النوع من الكتابات . فتامين (J. G. Tamine)^(٢) لا تعرف في هذا الكتاب بأعلام الأسلوبية وهم كثيرون ، ولا بأعمالهم وهي متعددة ، ولا باتجاهاتهم وهي متنوعة ، كما أنها لا تخوض في قضايا الأسلوب من وجهة نظرية ، ولا تقوم بمراجعة فكرية لهذا الحقل المعرفي ، وإنما هي تضع هذا الكتاب الذي تتوجّه به إلى أساتذة الفرنسية بالمرحلة الثانوية وإلى طلبة أقسام الفرنسية لتجنب دراسي الأدب السقوط في مزلقين خطيرين كانت قد عاينتهما عن كتب بحكم اضطلاعها بمهمة التدريس . يتمثل المزلق الأول في أن يتحول الدرس الأسلوبي إلى مجرد عملية آلية ، يقتصر فيها على استخراج قائمة للأساليب البلاغية التي يضمها النص بطريقة جافة تسلبه حرارته وتفقده خصوصيته ، أما المزلق الثاني فهو أن يتحول الدرس الأسلوبي إلى شرح أدبي (explication littéraire) ينطلق فيه من تأويل لا ينهض على تفصيل للقول في نظام الكلام وأساليب التصوير ، التي بها استوى النص نصاً أدبياً له ملامح وقسمات تفرده عن غيره من النصوص .

وهكذا فإن هذا الكتاب كان حاصل حيرة بيداغوجية ، رمت صاحبتيه من ورائه إلى أن تضع في حوزة قرائه المفاهيم والأدوات الأساسية التي تمكنهم من استخراج الظواهر الأسلوبية التي يحتوي عليها النص وتصنيفها التصنيف الصحيح ، الذي يفتح لهم في مرحلة ثانية من التحليل دروباً وآفاقاً تسوغ لهم أن يكسبوا تلك الظواهر التي كانوا قد استخراجوها دلالة ، بعد وصلها بمسائل تدور حول طبيعة النصوص التي تنتزل فيها ؛ وبذلك يتسنى للدارس أن يعثر على خيط ينظم ملاحظاته وعلى عصب يشد ما توصل إليه من نتائج شداً يجنبها

أن تكون مشتتة غير منتظمة ، ويصل وصلاً لطيفاً بين ما هو دال وما هو إلى الدلالة ينتسب . والكتابة لا تخفي عن القارئ استنفادتها من مباحث متعددة لها علاقة بالأسلوبية وطيدة وبالنص الأدبي صلة وثيقة ؛ بعضها شاحظ في القدم تقليدي كالإبلاغة ، وبعضها لم يمض عليه حين من الدهر طويل كالأسلوبية التقليدية (la stylistique traditionnelle) واللسانيات ؛ وبعضها الآخر جديد طارف بدأت تصلنا أصداؤه منذ سنوات ، كالتنظريات التي تتصل بالملفوظ (L'enoncé) وبعملية التألف (L'enonciation) . وبقدر ما كانت مرجعيات الكتابة متعددة متنوعة ، فقد آلت على نفسها أن تجنب ما استطاعت هذا الكتاب كل نزعة تغرق في التجريد والشكلنة (Formalisation) وتكثر من استعمال المصطلحات ؛ حتى تمكن جمهوراً من القراء عاداته بدقيق المصطلحات حديثة من متابعة العروض التي ضمها الكتاب ومن التدريب على التحليل الأسلوبي من خلال التطبيقات المقترحة ، وهي تطبيقات ترسخ الكتابة من خلالها سنة حميدة درجت عليها في مؤلفاتها السابقة ، تتمثل في الجمع اللطيف بين العرض النظري والتحليل التطبيقي ، جمعاً يجعل من التطبيق مرآة تجلي ما دق وخفي في العروض النظرية ؛ ووسيلة لتجويد النظر في مسائل نظرية دقيقة وأداة تستدرك الكتابة ما أغفلته أو لم تتلطف في الإشارة إليه والتعمق فيه في العروض النظرية .

هذه مقدمة الكتاب ، وفيها كما بينا رسم لخطة العمل وتحديد لأهداف الكتاب ؛ أما المتن فإلى جانب فهرس المواضيع وقائمة المراجع الموجزة وكشاف المصطلحات ، فإنه يضم فصلاً أربعة تكاد تتساوى في كمها وكيفية عرضها : انصرف الفصل الأول منها للحديث عن الشعر واتفق الفصل الثاني للرواية واهتم الفصل الثالث بالمرسح وخص الفصل الرابع النصوص الحجاجية بالدرس .

ولئن كانت سائر الفصول على جانب من الأهمية متساو ، فإننا

سنؤثر الفصل الأول - فصل الشعر - على غيره من الفصول بالحديث حتى نبسط أجنحة القول فيه آملين العودة - إلى بقية الفصول في مناسبات قادمة . وقبل أن نشرع فيما استقر عليه عزمنا ، لا يفوتنا أن نذكر بأن تامين إذ تخرج كتابها على هذا النحو متبعة تلك القسمة الرباعية ؛ مفردة لكل جنس من الأجناس الأربعة المذكورة فصلاً فإنها تنطلق من زعم أشارت إليه في مقدمة الكتاب وهو زعم أمسي كاليفين في الدراسات الأسلوبية القريبة العهد ما انفك ميشال ريفاتر (M. Riffaterre) يلح عليه والمتمثل في أنه " لا توجد ظاهرة أسلوبية تتوفر على معنى قار في حد ذاته فالسياق الذي تنتزل فيه الظاهرة هو وحده الذي يكسبها معنى" (٣) . ويمنحها دلالة . وهذا ما أسلم الكتابة إلى التحويل على مفهوم أنماط النصوص (Les types de textes) ، باعتباره الأداة الناجعة والملائمة لتحليل النصوص ؛ ذلك أن النص ليس واحداً من حيث نوعه في كل مرة وإنما هو شعري تارة روائي أخرى مسرحي تارة ثالثة حجاجي طورا رابعا . وهذا ما جعل المؤلفة تعتقد العزم على " أن تكشف كيف يقتضي كل جنس أدبي تشكيلاً لسانياً معيناً وي طرح على الكاتب قضايا مخصصة" (٤) . وبناء على ذلك فإن الحديث عن الأسلوب لن يغدو حديثاً عاماً مطلقاً مثلما درجت على ذلك الدراسات السابقة ، وإنما يتحول إلى حديث عن أسلوب بعينه يتنزل في سياق محدد داخل نص مخصص ، وذلك النص ينتمي بدوره إلى جنس أدبي معين يضم نظائر النصوص وأشباهاها" (٥) .

إن تامين تعول في الدراسة الأسلوبية على مقولة الأجناس الأدبية ؛ وهي مقولة قادت هذا الكتاب إلى ما هو عليه من فصول وأرشدت صاحبته إلى تلك القسمة الرباعية ، وجعلت العنوان مطلقاً دون تعقيد ولعل هذا مكنم الطرافة وجانب الإضافة في هذه الدراسة .

تعترف تامين في التمهيد الذي صدرت به فصل الشعر بأن

النص الشعري في عين تامين واقع تحت " سلطة " المبدع وسلطة الجمهور وسلطة اللغة أيضاً ، كل يريد أن يخضع النص لسلطته ويجذبه إليه بإحكام القبضة عليه ؛ والنص في ذلك " حران حيران " بين أن يرضي هذا الطرف أو ذاك أو الأطراف جميعها ، وبين أن يركب شهوته فينتقل غير عابء بأحد الأطراف فائضاً عن كل حد فائلاً من كل عقله . ويبقى نصيب اللغة في العملية الشعرية وافرأ ؛ ذلك أن " الأمر وإن اقتصر على دراسة اللغة وحدها والبحث في كفاءات جريان الكلام فإنه لا يخلو من صعوبة وتعقيد لأن الشعر ينشأ (...) من التقاء نظام اللغة بنظام الإيقاع ونظام العروض " (١٠) الذي يكون رافداً للغة مصاحباً لها ؛ ولعل هذا أن يفسر العلاقة التي كانت تصل بين الشعر والموسيقى والرقص في غابر العصور " ففي الأشعار البدائية كان الشعر متصلاً بالقضاء والرقص وما كان يدرك لدى الأطفال الصغار دون حامل إيقاعي خارجي كالضرب باليد على اليد أو بالرجل على الأرض . ويجب ألا نفصل عما كان يقوم في الثقافة الغربية إلى حدود القرن السابع عشر على الأقل من وثيق الصلة بين الشعر والموسيقى ؛ ذلك أنه في هذا العصر وتحديداً في اللحظة التي ضعف فيها إنشاد الشعر إلى الموسيقى تم وضع قواعد العروض " (١١) وهي قواعد وإن اعتمدت عناصر من صلب نظام اللغة كالمقطع ، فإنها ليست ذات طبيعة لسانية بل هي مواضع تقع خارج اللغة وتسمح بإنشاء إيقاع عروضي يتصل على وجه الخصوص بعدد المقاطع وبترجيح الأصوات كما هو الشأن بالنسبة إلى القافية والإيقاع إذ ينصب على اللغة فإنه يخضعها إلى عادة تنظيم حقيقية " (١٢) . وبهذا فإن القصيدة هي حاصل بناء وتشكيل يقتضيان توأمة بين مختلف المستويات اللغوية الصوتية منها والنحوي والمعجمي والبلاغي . واستناداً إلى ذلك ترى تامين أن أول مهمة مناهة بعهدة الأسلوبى والتي تسبق كل تأويل للقصيدة تتمثل في إعادة تنضيد هذه المستويات

الشعر مجال ملائم للدرس الأسلوبى ، وأرض صالحة يمكن للأسلوبى أن يقضى وطره فيها دون كبير عناء ، لاسيما إذا تطرق الأمر بالنصوص الشعرية المنظومة ، ذلك أن الشعر من أقدم الممارسات الأدبية التي تعاطاها الناس إبداعاً وتعقيداً ؛ حتى صار ممارسة تجري على نظام وتخضع لسنن وترسخ لقيود مرسومة ، وضعها نقدة الشعر وراحوا يطالبون الشعراء بالسير على هديها فيما يكتبون حتى لا يكونوا في حل منها . ومن هنا توجب على الدارس الأسلوبى أن يقف على قواعد الشعر وأركانه ، حتى يدرك إلى أي حد تمارس تلك القواعد تأثيراً على نظام النص الشعري وعلى تحديد هيئته وكيفية جريان الكلام ؛ وفي نفس الوقت يدرك الدارس مدى استجابة الشاعر للسنن ومسائره لها ومدى خروجه عنها . ولعل هذه الفكرة هي التي وجهت تحليل تامين للقصيدة فارلان (Verlaine) " بعد ثلاث سنوات " (après trois ans) ؛ ذلك أنها أفردت قسماً أول من التحليل بحثت فيه عن وجوه الاتباع ومظاهر خضوع الشاعر لقواعد النظم والعروض ، ثم نظرت في القسم الثاني في جوانب الخروج والإبداع (١٣) .

أما النص الشعري عند تامين فهو كائن على غاية من التركيب والتعقيد ، لما احتوى عليه من مقومات شتى له عديد المظاهر والوجوه . فالنص الشعري كغيره من النصوص له وجود مادي على الورق مستقل عن كل قراءة وتأويل ، وهو نص يحيل على مرجع ولكنه مرجع مفارق لعالمنا الذي فيه نقيم ذلك أن " كل نص يتضمن إنشاء لكون مخصوص " (١٤) ، مقدماً تصوراً معيناً للوجود ، والنص الشعري أيضاً سليل ذات مبدعة لها اختيارات وتجارب وأهواء تعيش في زمن هو أيضاً له قواعد في قول الشعر وسمت عليه يسير الشعراء ، والنص الشعري في نهاية المطاف موضوع تقبل وقراءة إذ هو يستهدف القراء ويتوجه إليهم ، كي يتدبروه بالقراءة ويجودوا بالنظر في هيئته مراراً وتكراراً . إن

المنافرة بين النظامين والتي تتجلى فيما يسمى بالنظمين (l'enjambement) ، الذي يكون خارجياً فيجعل الأبيات متعلقة بعضها ببعض تركيبياً ، ويكون أيضاً داخلياً أي عندما يتصل الأمر بتعليق المصراعين ببعضهما البعض^(١٣) . ومثلما يسهم تكرر عدد المقاطع والتفعيلات في إيقاع القصيدة ، كذلك يسهم تكرر الأصوات وترجيحها في ظهور الإيقاع ، لاسيما إذا ما توزعت هذه الأصوات على هيئة منتظمة وانتشرت في أرجاء من النص مهمة ، مثبتة بذلك اللبنة الإيقاعية والتركييبية مرشدة القارئ إليها . وبالإضافة إلى ما تنهض به المجانسات الصوتية من وظيفة إيقاعية ، فإن لها دوراً في إقامة شبكة من الدلالات في النص . فالأصوات إذا ما انتقلت على نحو مخصص ترتب على ذلك الإنتلاف شبكة من العلاقات بين الأصوات والمعاني ما كانت لتوجد لو لم يحصل هذا النسيج من الأصوات ؛ وتبقى القافية أهم ركن يشد نسيج الأصوات ويسهم في شبكة الدلالات ذلك أن المماثلة الصوتية بين القوافي تستدعي مماثلات دلالية أو على الأقل تداعياً بين الدلالات (les associations sémantiques) . ولعل هذا يلتقي مع دعوة جاكسون الدارسين إلى عدم الاكتفاء في دراسة القافية بالجانب الصوتي ، " فعلى الرغم من أن القافية تنهض تعريفاً على الترجيع المنتظم للصوت أو لجملة من الصوت المتوازية ، فإننا سنقوم باختزال مخّل ومجحف لو قطعنا بمعالجة القافية من زاوية الصوت فحسب ، ذلك أن القافية تقتضي علاقات دلالية بين الوحدات التي تصل بينها"^(١٤) ولما كانت القافية ترجيعاً صوتياً يجري على نظام (répétition codée) ؛ فقد عرضت تامين لأنواعها وأقسامها سالكة في ذلك سبلاً مختلفة ، فإذا نظرنا في آخر حرف مكتوب في القافية توزعت القوافي إلى نوعين : قواف مؤنثة (rimes féminines) وقواف مذكرة (rime masculines) . أما إذا نظرنا في آخر صوت تتلفظ به القافية فإننا نجد القوافي الصائنة

والوقوف على الكيفية التي بها تتجاذب وتترابك وبين مدى اتصالها بالنظام العروضي ؛ ذلك أن الإيقاع هو عمدة الشعر وعليه التعويل ، وكل المستويات متصلة به مسهمة في بلورته . ولهذه الأهمية التي يكتسبها الإيقاع بدأت تامين حديثها به .

تعرف تامين الإيقاع على كونه " كل تشكيل لجملة من العناصر التي تم وسمها بطريقة مختلفة ، كما هو الأمر عندما تختلف الأثرمة قوة وضعفاً والمقاطع طوياً وقصراً ، ويقتضي الإيقاع إعادة للوحدات وتقارباً في الأثرمة والهيكل"^(١٥) . إلا أن تامين تستدرك وتقر بأن الإعادة يمكن أن تكون منتظمة تمام الإنتظام ، كما يمكن أن تجري على نسب متفاوتة أي لا وجه تقريبي . وتضيف الكاتبة حقيقة أخرى تتمثل في أنه إذا كان هناك إيقاعات تم ضبطها وتقنينها بطريقة مسبقة ، كما هو الأمر في الإيقاع العروضي ، فإن أغلب الإيقاعات تبقى غير مقتنة وما العروض وأوزان البحور إلا طريقة من طرق متعددة بها ينشأ الإيقاع ؛ ذلك أن الشعراء وكذلك الناثرين يجدون في حوزتهم وسائل متنوعة تختلف باختلاف اللغات وخصائصها ، متى اعتمدها تحقق لهم الإيقاع^(١٦) .

وتشير تامين إلى أن دور المحلل الأسلوبي في هذا المستوى ، هو أن يقف على العلاقة التي تتعدّد بين مختلف هذه الإيقاعات ؛ وهذه الملاحظة دفعت الكاتبة إلى استعراض خصائص كل من الإيقاع اللغوي والإيقاع العروضي ، وما ينعقد بينهما من صلات تتراوح بين المطابقة والمنافرة . أما خلية الإيقاع اللغوي ولبنته الأولى ، فإنها تقوم على التقابل بين المقاطع المشددة (syllables accentuées) ؛ والمقاطع غير المشددة (syllables atones) ، فيما ينهض الإيقاع العروضي على جملة من القواعد والأركان بعضها متصل بحساب المقاطع وعددها ، وبعضها الآخر متصل بالقاسمة (La césure) وهي قواعد متى لم يقع الإخلال بها ، حدثت المطابقة بين الإيقاع اللغوي والإيقاع العروضي ؛ وإذا لم تراعى كانت

(rimes vocaliques) والقوافي الصامتة (rimes consonantiques) . ولم يفت تامين أن تتعرض إلى شراء القوافي وفقرها اللذين يرتبطان بعدد الأصوات والمقاطع التي يلتزم الشاعر بإعادتها ، فهناك القافية الفقيرة (rime pauvre) التي يقتصر فيها على استعادة صوت واحد ، وقافية الكفائية (rime suffisante) التي يستعاد فيها صوتان ، وهناك القافية ذات المقطعين (rime dissyllabique) وهي التي يتكرر فيها مقطعان . ولم تنس المؤلفة وهي تعرض للقافية أن تنبه إلى ما لها من دور في بناء القصيدة ومقاطعها " (strophes) بحسب طريقة التوزيع التي يتوخاها الشاعر .

وفي ختام حديثها عن المستوى الصوتي طرقت المؤلفة مسألة علاقة الصوت بالمعنى في النص الشعري ؛ وانتهت فيما انتهت إليه إلى أن الشاعر ينشد من خلال بحثه عن المجانسات الصوتية تجاوز قصور اللغة عن إحكام عقد الصلة بين الصوت والمعنى ، لينتقل بهذه العلاقة من محض الاعتبار وعفو الاتفاق إلى شيء من التبرير والمنطق ، حتى يصبح الصوت منبأ بالمعنى مخبراً عنه مرشداً السامع إليه في غير صعوبة^(١٥) . بما يشهد من جديد على أن الشعر بناء واع للغة ، و " ليس إطلاقاً لها في غفلتها وعفويتها " . فلا شيء في الشعر يرد عفواً حتى وإن اتصل الأمر بعلاقة الصوت والمعنى فكل ذلك يزيد في رسم معالم النص الشعري وفي تحديد هويته ويجعل من القصيدة على حد تعبير بعضهم " كونا في منتهى التنظيم " . إلا أن تامين تشير إلى أنه إذا كانت " الدراسات التجريبية قد أبانت عن وجود رمزية صوتية عامة^(١٦) تتصل بكل اللغات ، فإن ذلك يبقى في إطار محدود لا يعقد به . ولقد سعى الشعراء في كل الحقب إلى توظيف تعبيرية الأصوات ولكن لغايات ومقاصد مختلفة ؛ فالشعراء الكلاسيكيون رموا من خلال التجميعات الصوتية ، إلى محاكاة أصوات الطبيعة وإلى الإحياء بجملة من المشاعر ،

أما الرومنطيقيون فصار الهدف معهم من ترجيع الأصوات هو الجانب الموسيقي والتأثيري . وهذا ما أفضى بالكاتبة إلى نتيجة مهمة وهي " أن نلزم الحذر فلا نقدم في كل الأحيان نفس التأويل للظاهرة الواحدة وأن ننزلها في زمنها ، دون أن ننسى أن الصوت عدا حالات محددة (...) ليس له قيمة في حد ذاته (...) ذلك أن الصوت لا ينشئ المعنى وإنما هو ينشئه^(١٧) " . لاسيما إذا ما اتصل الأمر بالقافية ، فالتجميعات الصوتية التي تنشأ بين كلمة وأخرى توحى كما سلف بتداعيات دلالية . وبعد أن عرضت تامين لعنصر الإيقاع والخصائص الصوتية للشعر ؛ انتقلت إلى ركن ثان مهم تناولت فيه الخصائص المعجمية وأساليب التصوير الشعرية وقد وسمت هذا الركن بالغرابة (l'étrangeté) . إلا أن الكاتبة تفهم الغرابة فهما يغاير ما هو سائد لدى النقاد ، فهي تقر بأن أغلب النقاد قد وقفوا على غرابة اللغة الشعرية ؛ وهي غرابة سواء فرضتها القيود العروضية أو كانت نتيجة رغبة الشاعر في القطع مع الشائع ، فإنها تمثل في كلتا الحالتين شذوذاً ولفة قائمة الذات ، وخلافاً لهذا الرأي الشائع ترى تامين أن غرابة لغة الشعر ليست متأدية من انتهاك للقواعد المعهودة في الكلام ؛ لأن من يروم أن يكون كلامه مفهوماً ورسائلته واضحة تصل مستقبلها بيسر ، فليس من المعقول أن يجعل كلامه خارج مواضع الجماعة اللغوية . وإنما الغرابة هي نتيجة استغلال طاقات اللغة الممكنة التي لا يظن الناس إليها ؛ فليست المسألة عدولاً عن القاعدة " بقدر ما هي استغلال لمكانات اللسان المهمة في الغالب^(١٨) . إن اللغة في نظر تامين بمثابة المنجم الذي لا ينضب (Une mine inépuisable) ولا يني عن العطاء ولا يرد من جاء ينشد فيه معنا ، غير أن أغلب الناس يقتنعون بالوقوف على سطح هذا المنجم ، مكتفين بما ظفروا به من معادن وضبعة ؛ وقلة أولئك الذين يغامرون فيحفرون في ذلك المنجم ، أنفاقاً تفضي بهم إلى نفيس المعادن وغالي الدرر ، إنهم

القول " و " رذل الكلام " ، وهو في كل ذلك يروم استغلال جميع طاقات اللغة الظاهرة منها والكامنة المستعملة والمهملة ؛ حتى تغدو جميع الألفاظ مادة صالحة و " مورداً عذبا " يمتح منه الشعراء ، إذ لا وجود لألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية ، وإنما في ليل الشعر تستوي كل الألفاظ ووحدته السياق هو الذي يرفع هذه اللفظة ويحط من تلك^(٢٠) .

ومتلما تتجلى غرابة اللغة الشعرية في المعجم ، فإنها تتجلى في الصور أيضاً (Les figures) ؛ وتذكر تامين بأن التراث البلاغي الغربي كان ينزل الصور في مستويات ثلاثية: مستوى صوتي صرفي وهي الصور الإنشادية (Figures de diction) كالقافية ، كما تكون الصور في المستوى التركيبي فتحدث إذاك عن الصور البنائية (Figures de construction) ، وتكون أيضاً في المستوى الدلالي عندما يتصل الأمر بالصور الدلالية أو بالمجاز (Figures de signification ou tropes) . ومن أبرز الصور البنائية نقف تامين عند القلب (L'inversion) ، الذي يخص الصفات في تقديمها أو تأخرها عن الموصوفات لغاية الإبراز والإظهار ؛ إلا أن المؤلفة تنبّه إلى ألا ننع في الخطأ فنقول متى صادفنا قلباً إن الشاعر قد قصد إلى ذلك ، إذ يحدث أن يركب الشاعر هذه الظاهرة دون اختيار ، كأن توجه إليها قيود القافية وقواعد القاسمة وحساب المقاطع . أما الصور الدلالية أو المعاني المصورة فهي كثيرة متنوعة ؛ تكفي تامين بالوقوف عند ثلاث منها لما لها من أهمية ، وهي الكناية (La synecdoque) والمجاز المرسل (la métonymie) والاستعارة (La métaphore) . وقد جمعت المؤلفة بين الأولى والثانية فجعلتهما قسمًا يقابل قسم الاستعارة ، فالمجاز المرسل يجمع بين طرفين تكون العلاقة بينهما حقيقية أساسها التجاور في المكان أو الزمان ، وكذلك الكناية فهي " تهض على رابط موضوعي اقتضائي"^(٢١) ؛ وهذان النوعان من الصور اطردها استعمالهما في الشعر الكلاسيكي لأتهما ، والتفسير لتامين ،

الشعراء الذين يحذقون فن استدرار اللغة واستدراجها وخطب ودها وكسب رضاها كي تغمرهم بإمكانات في القول هي بها ضمنية على غيرهم ؛ لذلك تعز تلك الطاقات الكامنة وذلك الرصيد الثاوي في القاع على القانعين بشائع الكلام ومعهود القول . إن في اللغة إذن طاقات بارزة ظاهرة مطروحة على الناس تمثل وجهها الظاهر وسطحها البارز . ولكن للغة أيضاً وجهاً آخر هو تلك الطاقات الخفية المحبوبة المكنونة التي تنتظر ماهرأ يجليها وحاذقاً يرفع عنها النقاب ويكشف عن فتنها . وتشير تامين إلى أن غرابة اللغة الشعرية تتجلى أول ما تتجلى في المستوى المعجمي ، وذلك باستعمال مفردات تنتمي إلى سجلات من القول معينة، ولكن هذا الاستعمال يتفاوت من نوع شعري إلى آخر ومن عصر إلى عصر يليه ، فالشعر الكلاسيكي مثلاً يركن إلى استعمال الألفاظ النبيلة ذات " النسب الشريف " (Mots élevés et nobles) ، على خلاف الشعر الحديث الذي يجنح إلى ما هو من الألفاظ سهل وبسيط يعبر عن حقائق شائعة ؛ ويمكن أن تكون الغرابة نتيجة اقتراض الشاعر بعض كلامه من عصور قديمة (Les archaïsmes) ، أو من لغات أخرى وسجلات مغايرة^(١٩) . وتذهب تامين إلى أن هذه الألفاظ لا تتوفر على نصيب من الشعرية في حد ذاتها ؛ ولكن استعمال الشاعر إياها ومزجه بين السجلات المتناثرة يمكن أن يسهم في غرابة لغة الشعر وخصوصيتها . كما تقول تامين بأن المعنى الذي يخله الشاعر على الكلمات يمثل عاملاً مهماً في خصوصية معجم الشعر وألفاظه ، من ذلك أن عدداً من الشعراء مثل مالرميه (Mallarmé) وفاليري (Valéry) وس . ج - بارس (S. j. Perse) يرجعون أحياناً إلى الكلمات معانيها الأول ، بعد أن اندثرت في الأذهان وهجرها الجمهور إلى معان جديدة ؛ كما أنهم قد يكسبون ألفاظاً شائعة دلالة اصطلاحية تقنية ، كما هو الأمر مع س . ج - بارس وهكذا فإن الشاعر يخصب الكلام ويعني الألفاظ ويبعث ميت الدلالات وينفخ في روح الكلمات التي انطفأ بريقها ، ليرد إليها الحياة بعد أن كاد الناس يهجرونها فتغدو من "سقط

مشابهة (ressemblance) كما رأينا . والمقايضة لا تقوم على علاقة بسيطة بين طرفين كما هو الأمر بالنسبة إلى المشابهة ، وإنما هي تقوم على علاقة مركبة تجمع بين طرفين ، كل طرف يتكون من عنصرين تقوم بينهما علاقة كقول الشاعر الفرنسي س. ج - بارس " طفولة النهار (L'enfance du jour) ، فالطفولة تقوم من الحياة ومن عمر الإنسان مقام الصباح من النهار .

الطفولة / الحياة = الصباح / النهار

ولم يفت تامين ، وهي التي جعلت من دراسة الاستعارة من وجهة تركيبية موضوع رسالة الدكتوراه ، أن تؤكد على ضرورة اعتماد التركيب في دراسة الاستعارة وتصنيفها ، لأنه إذا كانت أصناف الاستعارة متعددة فإن المقاربات تكون هي أيضاً متعددة تعدداً لا يفضي إلى التناوب وإنما إلى التكامل^(٢٥) . وأفردت تامين في خاتمة دراستها للاستعارة فقرة مهمة للكيفية التي بها تشتغل الاستعارة ، ولما تحدثت عن تأثيرات في العقل والنفس ، فالذي يجمع بين الاستعارات على اختلاف أصنافها هو كونها تقرب بين أطراف تنتمي إلى حقول مختلفة ، وتكشف عن انحشار (l'intrusion) المحسوس في اللغة . ومثلما أشار المنظرون الكلاسيكيون إلى ذلك فإن للاستعارة قدرة على " أن توضح وتجسد ما كان من العناصر مجرداً "^(٢٦) حتى تصيره مرئياً " فتقلب السمع بصراً " ، كما أن لها قدرة على أن تجعل للأشياء والمفاهيم حضوراً أكثر . وكما تخاطب الاستعارة العين فإنها تتوجه إلى حاسة السمع أيضاً ، فتشير من الاستعارات لا تقع على جامع بين أطرافها يبرر قيامها إلا تلك الصلات الصوتية التي تجعل المستقبل ينتبه إلى الجانب المحسوس من اللغة ، وإلى المواد الصوتية التي تشكلت منها ، وإلى قدرتها على إبداع دلالات لا يأتي عليها عد وإلى وظيفتها الرمزية . ولما كانت الاستعارة تجمع بين أطراف تعود إلى حقول متباينة فإنها تعد قادحة للفكر (une

كانا يستجيبان للنموذج التصويري في ذلك العصر الذي يطلب الوضوح في الصورة حتى يجد المستقبل إلى فهمها سبيلاً سهلة . ولكن هذه الصور ، والاستدراك لتأمين ، تكون على وضوحها وصفائها قليلة "الإجاب " والإنتاج للدلالة شحيحة بالمعنى تضمن على من يتقرأها بغزير المعاني ، فهي لا تسمح للخيال بأن يجنح بعيداً ويوغل في التآكل والافتراض ، ليكشف ما خفي من الصلات ورق^(٢٧) . وعلى نقض هذا الضرب من الصور تكون الاستعارة مركبة الهيئة معقدة النظام ، حتى إن كل التعريفات التي حاول أصحابها أن يحدوا بها الاستعارة ويحيطوها بنطاق ظلت ناقصة غير جامعة لا تصدق إلا على قسم منها . ومن مشهور التعريفات التي ترجعه تامين إلى كوينتيليون (Quintilien) ، ذاك الذي يحد الاستعارة بكونها تشبيهاً مختصراً (Une comparaison) وهو تعريف لا تراه المؤلفة يقيم حدوداً واضحة بين ما هو تشبيه وما هو استعارة ، ولا يوضح الكيفية التي يشتغل بها كل واحد منهما ؛ ذاك أن الاستعارة إذ تسقط أداة التشبيه فإنها تصهر طرفيها في وحدة خلافة ، وهذا ما يجعلها تفارق التشبيه . ومن التعريفات الشائعة أيضاً تلك التي تقيم الاستعارة على المشابهة بين طرفيها ، ولكن تامين تعرض على هذا الرأي من جهة أن وجه الشبه بين طرفي الاستعارة يمكن أن يكون موضوعياً يدرسه المستقبل ويقع عليه دون كبير عناء ، ولكنه في معظم الأحيان يكون ذاتياً ينشئه المتكلم^(٢٨) إنشاءً ، فالشاعر يظن دون سائر الناس إلى علاقات شبه دقيقة تجمع بين أطراف بعيدة لا يبدر إلى ذهن المستقبل البنية الجمع بينها . وهذا ما جعل تامين تنتهي إلى نتيجة مهمة مفادها أن المشابهة ليست هي التي تحدد الاستعارة وتحكم نظامها ، وإنما الاستعارة هي التي تفرض المشابهة وإن لم توجد موضوعياً^(٢٩) . وتضيف تامين أن هناك توجهاً ثالثاً في تعريف الاستعارة ، ترجع طلائعه إلى أرسطو يقيم الاستعارة على مقايضة (Analogie) لا على

أبنية اللغة ومستوياتها ، يجب عليه أن يتساءل عمّ سيبحث وماذا سيستخرج ؛ حتى لا يكون عمله شبيهاً بعمل الباحث اللساني لا يتعدى حدود الوصف . لذلك كان منطق تامين في التحليل الأسلوبي مفهومين أساسيين ، إليهما تركز تلك المستويات الثلاثة التي توقفت عندها ، وهما مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة اللذان حاولت الدراسة أن تبحث عن تجليات كل منهما ، في أبنية اللغة وكيفية جريانها في وحدات الكلام ومختلف الوظائف التي ينهضان بها داخل سياقات محددة ؛ بما يشهد على أن انطلاق المحلل الأسلوبي من المفاهيم ، لا يلغي الإحتكام إلى بنية اللغة والبحث في مستوياتها ، بقدر ما يحدد موضوع البحث ويضبط غايته ويقيم الحدود واضحة بين عمل اللساني وعمل الأسلوبي^(٣٩) . فالانطلاق من مفهوم التكرار مثلاً قد قاد تامين إلى أن تبين كيف أنه يتصل بالإيقاع إذ يجري في مستوى المقاطع كما يجري في مستوى الأصوات والكلمات والتراكيب والجمال ؛ بل إن بعض الوجوه البلاغية هي أيضاً عرضة للتكرار^(٤٠) . وكذلك اجتهدت تامين وهي تنطلق من مفهوم الغرابة أن ترصد الغرابة في مستوى المعجم ؛ وكذلك في مستوى التراكيب أثناء طرقها للوجوه البلاغية ، إذ هي والكلام للجرجاني "من مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يتوخّ فيما بينها حكم من أحكام النحو"^(٤١) . ولا يفوتنا أن نذكر بأن تامين وهي تعول على هذين المفهومين ، فتعقد عليهما التحليل الأسلوبي ، وتجعل منها بمثابة النول الذي عليه تنسج خيوط التحليل ، كانت تصدر في ذلك عن موقف يجمع بين فهمين رائجين للأسلوب طالما فرق الدارسون بينهما ، فهم أول من يرى في الأسلوب عدولاً وانحرافاً ، وفي اللغة الشعرية غرابة واختلافاً ، وفي الشاعر صوتاً متفرداً عن صوت الجماعة "وجناحاً خارجاً عن السرب" . وهو تصوّر حاولت تامين أن تحد من شططه وغلوّاته " فبينت أن المسألة في قضية الغرابة ليست خروجاً

إذ هي تقوم بوظائف تأثيرية ذكرت منها وظيفتين هامتين هما الوظيفة التشديدية (fonction d'insistance) ، والوظيفة السحرية (fonction d'incantation) ووظائف نصية كأن يكون أسلوب التكرار والتوازي أداة تصل بين أجزاء النص ، أو ناهضاً بوظيفة بنائية معمارية (fonction architectonique) وهذا يحدث عندما تتكرر اللازمة (le refrain) على نحو مخصوص^(٣٩) ، أو مضطعاً بدور إيقاعي (Fonction rythmique) لاسيما في النصوص الشعرية غير المنظومة^(٣٧) .

هذه هي المستويات الثلاثة التي تمثل " أسلوبية الشعر " ، والتي رأت تامين أن المحلل الأسلوبي مدعو إلى أن يتوقف عندها ، فينظر في إيقاع القصيدة وأصواتها ، يلتفت إلى غرابة المعجم وطرافة الصور البلاغية ، ويعرج على مختلف أنواع التكرار الجارية في مستوى الكلمات المفردة ومجموع الكلمات وعلى أنواع التوازي القائمة بين التراكيب والجمال حتى يقف على دلالاتها ، ويظفر بالوظائف التي يمكن أن تضطلع بها .

وإذا لم يكن منطق تامين في التحليل الأسلوبي للشعر قائماً كما هو شائع على وحدات اللغة ومستوياتها ، حيث يتم البدء بدراسة الأصوات ليقع النظر بعد ذلك في المستوى الصرفي الاشتقاقي فالمستوى التركيبي النحوي فالمستوى البلاغي ، ليتطرق بعد ذلك إلى الدلالة . فإن ذلك لا يعني أن المؤلفة تهمل البناء اللغوي ودوره في العملية الشعرية ، فتتقض بذلك ما كانت قد أبرمته في التمهيد الذي ذكرت فيه " إن الكلمات والتنظيم اللساني يمثلان القاعدة التي عليها تنهض جميع المقاربات للقصيدة الشعرية"^(٣٨) . وإنما يرجع إلى أن المدخل عندها إلى التحليل والسبيل إلى الوقوف على أساليب الشعر ، يتم من خلال جملة من المفاهيم تشف عن تصور محدد للأسلوب ، فقبل أن يبحث الأسلوبي في

بمسألة الأجناس لم يواكبه اهتمام بعمل الأساليب في الأجناس ، واهتمام دارسي الأسلوب بالأساليب لم يواكبه اهتمام بأثرها في تحديد الأجناس^(٤٣) كما أن المؤلفة ، وهذه مزية لا تقل قيمة عن المزية السابقة ، قد استطاعت أن تقدم ، بعد عملية اختيار لا شك أنها كانت ثمرة معرفة اطلاع معتمق على رصيد الأسلوبية ، صورة عن كيفية استثمار هذه المعرفة في تحليل النصوص ؛ يحق لنا أن ننتقها بالتكامل والوضوح ، زادتها التحاليل الصورة قد وردت في عبارة مركزة وأسلوب دقيق ، زادتها التحاليل والتطبيقات وضوحاً وجلاءً . بما يسوغ لنا أن نقر بأن المؤلفة قد وفّت بوعدها عندما عقدت العزم وهي توطئ لهدأ الكتاب ، على أن تجعله أداة نافعة ييسر استعمالها من لدن الطلبة والأساتذة المهتمين بالأدب .

الهوامش

* - انظر :

- ١ - حول تاريخ نشر هذا الكتاب انظر : حمادي صمود " الوجه واللقا " الدار التونسية للنشر ١٩٨٨ ، ص . ص ٨٩ - ٩٠ .
- ٢ - يمكن أن نذكر لنفس الكاتبة :
- " Description syntaxique de sens figuré : la métaphore " , thèse d'état. Paris VII. 1978. J. Gardes - Tamine et J. Molino - " Introduction à l'analyse de la Poésie " PUF paris. Tome I (vers et figures. 1982), Tome 2, (de la strophe à la construction du poème, 1988);
- " La grammaire " tome I et II, éd, Armand colin 1988.
- " La rhétorique " , éd. Armand Colin, 1996.
- ٣ - المصدر المذكور : ص ٥ - ٦ .
- ٤ - المصدر المذكور ص ٥ .
- ٥ - نقر على نص راند في هذا المجال يطرق قضية الأجناس الأدبية طرفاً مبركاً وهو نص الكاتب Larthomas المغنون بمفهوم الأجناس الأدبية " (La notion des genres littéraires) أدرجه صاحباً كتاب الأسلوبية قيريو وب. كوانتر في الفصل الأول المتصل بالقضايا النظرية للأسلوبية وفي

واختلافاً بقدّر ما هي استعمال مخصص لإمكانات اللسان . أمّا الفهم الثاني الذي راجع عن الأسلوب ؛ والذي تبنّته المؤلفة إلى جانب مفهوم الغرابة ، فهو الذي يرى أصحابه على خلاف الرأي السابق أن الأسلوب ليس كائناً فيما هو " يتيم " غريب " فريد " ، وإنما الأسلوب جار في ما هو مطرد منتشر . ومثلما عدّلت تامين من التصور الأول ، فإنها قد حاولت أيضاً بما ابتدته من ملاحظات وردت ماثلة ، أن تخفف من حدة هذا التصور حتى يغدو وجيهاً ، فبيّنت كيف أن وجوه التكرار متنوعة وضروب الإعادة متعددة ، منها ما كان إعادة مطردة منتظمة ، كما يحدث في الإيقاع العروضي ، ومنها ما كان يحدث على وجه التقريب ومنها ما هو جار بمحض الاتفاق . وكلها إمكانات واردة واحتمالات جائزة للشاعر أن يحقق منها ما كان أنهض على بعث الإيقاع وإحداث التأثير . ولعل هذا أن يسلمنا إلى القول بأن تامين وهي تجمع بين مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة وتعّدل من حدة كليهما ، تجنح إلى اعتبار الأسلوب اختياريّاً ، أو إن شئنا التحري إلى جعل مفهوم الاختيار يستوعب مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة^(٤٧) .

إن هذا القسم الذي عرضنا له بشيء من التبسيط لا يسترعي انتباه القارئ المختص بمحتواه ، فالأفكار الواردة فيه لا تضيف كثيراً إلى ما هو موجود في الدراسات الأسلوبية ؛ بل إنها أي تلك الأفكار لا تختلف كثيراً عما ورد في كتاب " مدخل إلى تحليل الشعر " ، الذي أنجزته المؤلفة رفقة زميلها ج. مولينو . وإنما هو يشير الانتباه لأسباب أخرى يمكن أن نعتبرها من قبيل المزايا والחסنات ، من ذلك أن صاحبته تصدر فيه عن وعي واضح بقضية " تفاعل الأساليب والأجناس " . إذ تنبّه إلى أن الأساليب لا تكون مطلقة ، وإنما هي على صلة وثيقة بالأجناس الأدبية التي تستخدم فيها ، والنصوص التي تحل بها منتقضة بذلك على ما كان سائداً إلى فترة غير بعيدة . ذلك أن " اهتمام نقاد الأدب المتزايد

ذلك النص بين لارتباس كيف أن الأسالية لم يعطوا قضية الأجناس الأدبية الأهمية التي تستحق "ولا عفاوا عليها بالدرس بل اكتفى الأوائل منهم مثل Cressot et Morouzeau بأن حدوا الأسلوب بأنه الاختيار من الرصيد اللغوي المشترك دون أن يتساءل دارس ما إذا كان الاختيار المقصود رهين اختيار قبله أي رهين اختيار الجنس الأدبي بالذات " : محمد الهادي الطرابلسي : " بحوث في النص الأدبي " الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٧ ص ١٨٧ .

٦ - انظر الأسلوبية ص ٢٨ - ٣٧ .

٧ - المصدر المذكور : ص ٧ .

٨ - المصدر المذكور ص ٧ وانظر أيضاً صفحة ٢٤ .

٩ - المصدر نفسه ، ص ٧ - ٨ . مع التفكير بأن هذه الظاهرة لا تبتعد كثيراً عما قيل في نشأة الشعر عند العرب لاسيما ما اتصل بالأراجيز وعلاقتها بحذاء الإبل وسنابك الخيل وغيرها من الأفكار الشائعة التي لها بعض أساس من الصحة وبعض كثير هو من رجم الغيب .

١٠ - المصدر المذكور ، ص ٨ .

١١ - المصدر المذكور ص ٩ .

١٢ - يمكن أن نذكر اعتماد الكلمات المتوازنة والتراكيب المتوازنة .

١٣ - لعل هذا يجننا تنساعاً لعل أن تقطيع الإنسان اللغة إلى وحدات (أسماء - أفعال ...) يوافق نظام العروض وتقسيم البحور إلى تفعيلات أو مقاطع أي هل إن النظام العروضي نظام غريب عن اللغة لم إله قد فُت منها وابتنى من رحمها ؟ والغريب أن الشعراء خاصة الذين سبقوا وضع العروض كانوا يجلسون البحور والأوزان ومع ذلك فإتهم إذا ما قالوا شعراً أجروه عليها واهتدوا إليها بالقطرة والسليقة . فالعروض ليس هو الذي أوجد الشعر وإنما تعاطي الشعر وممارسته هو الذي أقر نظام العروض في مرحلة لاحقة ولعل هذه الحقيقة هي التي أوجأت النقد إلى الاعتراف بصعوبة تحقق الشكل النظري للبحور فقلما تصادف البحور الخليلية مثلاً صافية خالية من عيوب الوزن والقافية لذلك فقد أقروا للشعراء جملة من الرخص أباحوا لهم حتى يوسعوا من رحمة الشعر ولا يضيقوا الخناق على قائله فكانت الزخافات والعلل وتنويع غير المنون وغير ذلك مما يدخل في ضرائر الشعر ومكرهاته التي يستحسن تركها ولا يعاقب على إتباعها وكان التضمين أيضاً لصعوبة تحقق المطابقة بين الوحدات اللغوية والوحدات العروضية من جهة وبين الجمل التحورية والجمل العروضية من جهة ثانية . في خصوص التضمين يمكن العودة إلى : جون كوهين " بنية اللغة الشعرية " ترجمة محمد الولي ومحمد المصري دار طريقال للنشر المغرب ١٩٨٦ ، الفصل الثاني " المستوى الصوتي " النظم ص ٥١ - ٩٩ . وانظر أيضاً : جمال الدين بن الشيوخ : " الشعرية العربية " (La poétique arabe) منشورات غاليليا ، باريس ١٩٨٩ . الفصل السابع " البيت وحدة الخطاب الشعري ص ١٤٧ - ١٦٣) . كما تحسن العودة إلى " مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم " منشورات كلية الآداب منوبة تونس ١٩٩٤ . وتحديد إلى كلمة عميد الكلية محمد الهادي الطرابلسي التي يدرس فيها أبياتاً شعرية منسوبة إلى عمر بن ربيعة تقوم كلها على التضمين .

١٤ - انظر : . 233 p. éd De Minuit, 1963. " Essais de linguistique générale

١٥ - لعل أصدق من عبر عن هوس الشعراء في إحكام عقد الصلة بين الصوت والمعنى هو بول فاليري حين قال :

" Le poème, hésitation prolongée entre le son et le sens " cité dans : Essai de linguistique générale; p : 233.

ويزيد جاكسون هذه الفكرة أيضاً فيقول :

" La poésie, n'est pas le seul domaine où le symbolisme des sons fasse sentir ses effets, mais c'est une province où le lien entre son et sens de latent, devient patent et se manifeste de la manière la plus palpable et la plus intense " Ibid. p. 241.

١٦ - المصدر المذكور ص ١٥ .

١٧ - المصدر المذكور ص ١٥ .

١٨ - المصدر المذكور ص ١٦ .

١٩ - انظر تحليل المؤلفة لقصيدة رامبو (Rimbaud) ص ٣٥ - ٤٠ .

٢٠ - المصدر المذكور ص ١٢١ - ١٢٢ وفي هاتين الصفتين تبين المؤلفة مختلف السبل التي يجب اتباعها في دراسة الكلمة .

٢١ - المصدر المذكور ص ١٩ .

٢٢ - المصدر المذكور ص ١٩ .

٢٣ - المصدر المذكور ص ٢٠ .

٢٤ - تقول تامين :

" Ce n'est donc pas la ressemblance qui, en pareil cas, autorise la figure mais la figure que l'impose " ; la stylistique, p. 20.

٢٥ - المصدر المذكور ص ٢١ . يمكن العودة في هذا الشأن إلى :

" A. M. Chenoufi : la métaphore dans A la recherche du temps perdu ", publication de la faculté des lettres de la manouba, Tunis 1994.

انظر تحديداً مقدمة هذا الكتاب إذ فيها تستعرض مؤلفة مختلف مقاربات الاستعارة ومن بينها المقاربة التركيبية .

٢٦ - المصدر المذكور ص ٢١ .

٢٧ - المصدر المذكور ص ٢١ .

٢٨ - المصدر المذكور ص ٥٢ .

٢٩ - المصدر المذكور ص ٢٢ .

٣٠ - المصدر المذكور ص ٢٢ .

- ٣١ - المصدر المذكور ص ٢٦ .
 ٣٢ - المصدر المذكور ص ٢٦ .
 ٣٣ - المصدر المذكور ص ٢٦ .
 ٣٤ - المصدر المذكور ص ٢٦ .
 ٣٥ - المصدر المذكور ص ٢٧ .
 ٣٦ - انظر تحليل المؤلفات لتصبية دازنوس (Desnos) : " J'ai tant révélé de toi " بالصفحات ٤٠ - ٤٥ .

٣٧ - لم تتبسط تامين كثيراً في أسلوبها التكرار والتوازي تقادياً لإعادة ما ورد في كتابها (بالاشتراك مع ج. مولينو) " مدخل إلى تحليل الشعر " انظر الصفحات ١٩٢ - ٢٢٤ من هذا الكتاب .

٣٨ - الأسلوبية ص ٧ .

٣٩ - هذا ما نبه إليه محمد الهادي الطرابلسي حين قال : " من الثوابت المنهجية فيه الإطلاقي في بنائه من الظاهرة اللغوية خاصة ومختلف مواد البناء والأداء في الكلام وتركيز النظر على كليات التعبير المعربة عن صور الشعر والتفكير سواء ما تعلّق بالمفردة والتركيب وبالصوت والمعنى وبالصيغة والدلالة والحركة والصورة وبنوع النصّ وشكله وبجنس الكتابة وقرصها ... يكون الاعتقاد في ذلك على الظواهر الموقوفة توظيفاً جديداً لا على الظواهر المستعملة استعمالاً عادياً طبق لأوضاع اللغة وتقاليد الكتابة والمأثور من قواعد التواصل " تحليل أسلوبية دار الجنوب للنشر تونس ١٩٩٢ ص : ٩ .

٤٠ - انظر " الأسلوبية " ص ٢١ .

٤١ - دلائل الإعجاز : " تحقيق محمد شاكر ، القاهرة ١٩٨٤ ص ٣٠٠ - ٢٩٩ .

٤٢ - هناك من يرى على خلاف هذا الرأي أن العدول / الغرابية هو الذي يستوعب مفهوم الإختيار ومفهوم التكرار يقول عبدالله صولة : " فالأسلوب عند بعضهم ليس عدولاً رافعاً هو إطناب وترديد أو هو إختيار وتحقيق معيّن من بين احتمالات شتى تتيحها لنا اللغة وتضعها على نمطنا في شكل " قائمة أبدال " . غير أن مفهومي " الإطناب والاختيار هذين يطلان على صلة متينة بمفهوم العدول وإن كان جلياً للطن عليه ونقده بواسطتهما " . مفهوم العدول في الدراسات الأسلوبية المعاصرة " المجلة العربية للثقافة العدد ٣٢ مارس ١٩٩٧ ص ١٤٧ .

٤٣ - محمد الهادي الطرابلسي : " بحث في النص الأدبي " ص ٢٠٦ .

«مايا ملهمود حرويل»
 فري هي أغنية و... ورد أفل

علي الشرع